
Przechadzki

Europa Themersonów jako poemat filmowy, symfonia wielkowiejska i kolaż

Marcin Giżycki

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 270–279

DOI: 10.18318/td.2022.6.19 | ORCID: 0000-0001-7525-0205

Polski film awangardowy odnaleziony! – chciałoby się zakrzyknąć, parafrazując tytuł recenzji Stefanii Zahorskiej, znakomitej krytyczki sztuki i filmu międzywojnia¹. O historii i okolicznościach odnalezienia *Europy* Stefana i Franciszki Themersonów z 1932 roku pisałem niedawno w „Kwartalniku Filmowym”², tutaj więc skupię się na samym filmie. Zacznijmy jednak od źródła, od poematu Anatola Sterna, który stał się inspiracją dla Themersonów. Utwór ten, a ściślej jego pierwsze wcielenie, ukazał się drukiem w 1925 roku w „Reflektorze”³. Z każdym kolejnym wydaniem zmieniał się jednak mniej lub bardziej. Do wybuchu wojny miał jeszcze dwa: w tomiku wierszy autora *Bieg do biegun*⁴ i osobne w oryginalnym

Marcin Giżycki (1951–2022) – krytyk i historyk sztuki; autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w USA, profesor w Polsko-japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Opublikował m.in.: *Nie tylko Disney – rzecz o filmie animowanym* (2000), *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku* (2001), *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (2002), *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych* (2006).

-
1. S. Zahorska *Polski film – dobry!*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 52, s. 3.
 2. M. Giżycki „Europa” odnaleziona, „Kwartalnik Filmowy” 2022 nr 117, s. 203–209.
 3. A. Stern *Europa*, „Reflektor” 1925 nr 3, s. 99–101.
 4. A. Stern *Bieg do biegun*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesick, Warszawa 1927, s. 54–64.

opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki z okładką zaprojektowaną przez Teresę Żarnower⁵. To ostatnie przykuło uwagę Themersonów i skłoniło Stefana do złożenia Sternowi wizyty w celu przedstawienia mu propozycji zrobienia filmu na podstawie poematu. Stern notował po latach:

Oczywiście, przyjąłem propozycję tę z łatwo zrozumiałym entuzjazmem. Spotkać się z tego rodzaju propozycją w kraju, który uważał filmy eksperymentalne René Claira, Man Raya i Buñuela za fanaberie i cudactwa – było cudowną, pokrzepiającą niespodzianką. Omawialiśmy scenariusz filmu. Potem Stefan i Franciszka Themersonowie przynieśli mi gotowy scenopis. Nie dokonałem w nim niemal żadnych poprawek, szczerze mówiąc, byłem tak rozentuzjasmowany, że nie stać mnie było nawet na krytyczny stosunek do pracy Themersonów. Dobrze była mi znana ciernista droga twórców nowej sztuki w Polsce.⁶

Stern – futurysta – dobrze znał nie tylko sytuację awangardowych poetów, lecz także branżę filmową. W tej ostatniej tkwił bowiem po uszy jako sekretarz Rady dla Spraw Kultury Filmowej, czynny krytyk i scenarzysta wielu głównonurtowych filmów, między innymi *Przedwiośnia* (1928), *Grzesznej miłości* (1929) czy *Niebezpiecznego romansu* (1930). Themerson musiał więc przypominać poecie siebie samego sprzed dwudziestu lat, kiedy to jako buntownik publikował *Nagiego człowieka w śródmieściu* i *Futuryzje*. Można spekulować, że jego zgoda na wersję filmową *Europy* była próbą odkupienia za zdradę awangardy. A cóż mogło ująć Themersonów w wierszu Sterna poza aktualną treścią? Bezpośrednie odniesienia do kina („film szaleństwa / nadziany robactwem / cyfr / które nic nie tłumaczy” itp.)? Zapewne. Przede wszystkim jednak kolażowa forma wydania z 1929 roku opracowanego graficznie przez Szczukę, która musiała nawet bardziej przemawiać do wyobraźni filmowca. Jest w nim Charlie Chaplin opierający się plecami o coś, co przypomina optyczną ścieżkę dźwiękową. Jest odcinek taśmy 35 mm z kadrami ukazującymi sylwetki dwóch bokserów. Wszystkie te elementy – sprowadzone do czerni i bieli, kontrastowe, bez szarości, ale z dodatkiem czerwieni – na ogół nie nawiązują

5 A. Stern *Europa*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesick, Warszawa 1929.

6 A. Stern „Europa”. *Polski film awangardowy*, w: tegoż *Wspomnienia z Atlantydy*, WAiF, Warszawa 1959, s. 163-186. Tekst ukazał się wcześniej w skróconej wersji w „Filmie” (1959 nr 4, s. 6).

7 Cyt. za przedrukiem poematu w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, WAiF, Warszawa 1965, nlb.

bezpośrednio do tekstu, raczej go kontrapunktują, dodają coś od siebie. Owszem, poemat rozpoczynają słowa „ABC / abecadło rzezi” i Szczuka pierwszy wers pisze wielkimi literami „ABC”, ale takich zestawień praktycznie więcej nie ma. Themersonowie przyjęli podobną postawę. Wbrew temu, co sugerował Jerzy Toeplitz po premierze filmu, że „*Europa Themersonów* jest wierną filmową ilustracją, bardziej ilustracją niż transpozycją poematu [...]”⁸, ich wersja też nie ma wiele bezpośrednich zapożyczeń od Sterna, chociaż jest ich więcej niż u Szczuki. Należą do nich między innymi obrazy obżarstwa i wpychania w usta pomiętych gazet, korespondujące z kilkoma wersami Sterna:

karmią nas
wpychają nam do gardła
pokarm dla ducha!
500 metrowe trychiny
kazań
wyblakłe tasiemce
gazet
słodkie
zjadliwe
bakcyle słów

Albo animowane pulsujące bijące serce, nawiązujące do słów:

lecz któż
walczy
o droższe od wszystkich
śląsków świata
od niepodległości wszystkich droższe –
wyzwolone
serce
człowieka?!⁹

Co prawda ilustracje Szczuki niekiedy aż proszą się o animację, nie ma ich jednak w filmie (aczkolwiek bokser jest, ale prawdziwy). Pewnym nawiązaniem do nich są u Themersonów tylko elementy typograficzne, cyfry, belki itp.,

8 J. Toeplitz *Europa*, „Kurier Polski” 5.01.1933, s. 5.

9 *Mieczysław Szczuka*.

choć niekoniecznie pochodzą one od Szczuki, bo wcześniej były również obecne w niektórych filmach awangardowych, zwłaszcza w *Balecie mechanicznym* Fernanda Légera (1924). *Europa* Themersonów nie jest więc wierną ilustracją poematu ani transpozycją oprawy graficznej wydania z 1929 roku. Czym wobec tego jest?

Stefania Zahorska nazwała *Europę* „poematem filmowym”¹⁰. Określenie to należy do najbardziej nieostrych pojęć w teorii kina. Pier Paolo Pasolini w sławnym manifestie *Kino poezji (Il cinema di poesia)* stwierdzał: „tak jak w stylu poety ma prawo dawać o sobie znać przedgramatyczny aspekt znaków mówionych, tak w stylu twórcy filmowego ma prawo występować przedgramatyczny wymiar ukazywanych przez niego przedmiotów. [...] język kina jest zdecydowanie «językiem poezji»”¹¹. Czyli poezję i film może łączyć brak skodyfikowanych reguł, intuicyjność w sposobie układania materiału. Jest to podejście zdecydowanie szerokie, ponieważ według Pasoliniego właściwie każdy film ma cechy poetyckie. Jean Cocteau również uważał, że poezja w filmie objawia się poza świadomością, ale zastrzegł się:

film, który stara się być poetycki i taki, w którym poezja jest incydentalna, to dwie różne rzeczy. Więcej, „poetyczność” to nie „poezja”. Prawdopodobnie są to pojęcia przeciwstawne. Poezja jest tworem nieświadomości. Poetyczność – świadomości. Stoją do siebie plecami i wiele wypraw w poetyczność nie zawiera nawet śladu poezji. Z drugiej strony są też realistyczne przedsięwzięcia, które emanują poezją, skąpane są w jej blasku.¹²

Ken Kelman pisał o wierszach filmowych (*film-poems*), że mogą się różnić użytą techniką, ale wszystkie mają wspólny cel, jakim jest przekazywanie wrażliwości i wizji. Jego lista przykładów jest bardzo szeroka, od filmów opowiadających historie, przez ilustrujące czytane wiersze bądź inspirowane muzyką, po czysto abstrakcyjne¹³. Równie eklektyczna jest lista poetów

10 S. Zahorska *Polski film – dobry!*.

11 P.P. Pasolini *Kino poezji*, w: *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 152-153.

12 J. Cocteau *Poetry and Films*, „Almanach du théâtre et du cinéma” 1949; przedruk w tegoż *The Art of Cinema*, Marion Boyars, London–New York 1994, s. 38.

13 K. Kelman *Film as Poetry*, „Film Culture” 1963 nr 29, s. 22.

filmowych Jonasa Mekasa, na której abstrakcjonista Robert Breer sąsiaduje z performerem Jackiem Smithem i dokumentalistą Kenem Jacobsem¹⁴.

Zahorska, przyklejając *Europie* etykietkę „poematu filmowego”, stwierdziła:

są tam przedmioty, postacie, urywki akcji, ale wszystkie te elementy przedmiotowe odarto z bezpośredniego, konkretnego znaczenia, związek między nimi istnieje tylko na płaszczyźnie ideologicznej, na pograniczu symbolu. I na tej płaszczyźnie leżą obok siebie powierzchnia przekrojonego chleba, grudowata, chropawa, czekająca ust i zębów, i biodra kobiece, nietajemnicze, o wyraźnym wskazaniu – a tuż obok zaczynają się uwielokrotnione ciekawym trickiem gesty rąk i ust, żucie i gotowe już kęsy – w skrótach, w jakimś ostrym, skośnym naświetleniu, materialnie i namacalnie pokazane jest, że Europa je, że Europa się rozmnaża, funkcjonuje normalny obieg i rodzi się stale – mięso armatnie.¹⁵

Według autorki poemat filmowy kształtuje więc przede wszystkim sposób łączenia obrazów, wyrywanie ich z kontekstu i nadawanie im nowych znaczeń przez niekonwencjonalne zestawienia. W tym rozumieniu film Themersonów jest niewątpliwie poematem. Zestawia obrazy równie zaskakująco, jak czyni to często poezja. *Europa* Sterna jest znakomitym przykładem takiego zabiegu. Chociażby ten fragment:

zepelin miasta
nie eckenera –
kolumba!!
ja tego nie mogę
ja tego nie chcę wyrazić słowami
tu trzeba milionów
stalowych narzędzi¹⁶

W przeciwieństwie do agresywnego, gniewnego, bliskiego futurystycznym manifestom tonu poematu film, chociaż niewolny od drastycznych obrazów wojny czy dłoni Chrystusa przybijanej do krzyża, jest nieporównanie bardziej

¹⁴ J. Mekas *Press Release*, „Film Culture” 1963 nr 29, s. 7.

¹⁵ S. Zahorska, *Polski film – dobry!*.

¹⁶ *Mieczysław Szczuka*. Hugo Eckener (1868–1954) był menedżerem zakładów produkujących sterowce i dowódcą największego z nich – Graf Zeppelin.

nastrojowy. Stefan Themerson zresztą zwierzył się Zahorskiej, że „chciałby zrobić lirykę filmową – czarno-białe wiersze filmowe”¹⁷. W jego i Franciszki *Europie* owa liryka filmowa przejawia się między innymi w licznych ujęciach gałązek, pędów i w ogóle przyrody, które tonują szybki i dramatyczny montaż bezrefleksyjnego, opętanego konsumpcją świata. Sternowy „zielony kiel trawki ściśnięty dwiema płytami trotuaru”¹⁸ w jednym z ujęć *Europy* dosłownie wynurzający się ze szczeliny w chodniku, rozmnożył się w filmie w wiele źdźbeł, łodyżek, kwiatów, liści, drzew itp. Zwłaszcza w początkowej sekwencji widoki roślin, skontrastowane, niemal bez półcieni, tworzą abstrakcyjną zamkniętą kompozycję, film w filmie. Abstrakcyjną znów w rozumieniu Zahorskiej, która pisała jeszcze w 1928 roku:

Ciekawą jest zresztą rzeczą, że eksperymenty tzw. filmu abstrakcyjnego schodzą obecnie bardzo często z drogi operowania zupełnie abstrakcyjną i bezprzedmiotową formą. Zdjęcia są przedmiotowe i realistyczne, tylko powiązanie ich jest ponadrealistyczne. Granica między filmem abstrakcyjnym a nieabstrakcyjnym częściowo się zaciera, względnie powstaje nowe pojęcie filmu abstrakcyjnego, który jest niereczywistym niejako montażem najbardziej rzeczywistych odcinków.¹⁹

Owe „botaniczne” obrazy powracają w filmie jak leitmotyw, refren, upodobiętniając całość do wiersza właśnie lub pieśni. Oznaczają nadzieję, odrodzenie, wiarę w lepszą przyszłość. Kontrastują z tym, co u Sterna jest zasadniczą myślą: biedni cierpią, zamożni się objadają, a władcy chcą się bogacić na wojnie. Kapitalizm się rozrasta. Miasta potrzebują coraz więcej przestrzeni, rosną nie tylko wszerek i wzdłuż, ale i przede wszystkim w górę. Na przyrodę jest coraz mniej miejsca (symboliczne ujęcie padającego drzewa). Jednak mały kiel trawy rozsada w końcu trotuar. Aktualność filmu, nawet bardziej niż poematu, jest porażająca. To wołanie o działanie, które powstrzyma katastrofę. Themerson był w gruncie rzeczy zawsze optymistą, swój wykład *Katedra przyzwoitości* kończył tak:

17 S. Zahorska *Polski film – dobry!*.

18 Pełny cytat brzmi: „Ten zielony kiel trawki / ściśniętej dwiema płytami trotuaru / ten wyrwywający się rozbitek / na pokratkowanym kamiennym / atlantyku / to goniec śmierci”. *Mieczysław Szczuka*.

19 S. Zahorska *Treść czy abstrakcja*, „Wiek XX” 1928 nr 13, s. 4.

Gdy moja Logika ogląda się za siebie, widzi, że nieobecność niegodnych środków jest ważniejsza niż obecność Wielkich Celów.

A gdy obraca się z powrotem i patrzy w przyszłość, widzi pilną potrzebę przygotowania gruntu pod te lepsze obyczaje, które wyrosną nie z agresywnych koszmarów przeszłości ani nie ze wspaniałych planów na jutro, ale ze zwykłych nakazów dnia dzisiejszego.²⁰

Jest jeszcze jedno powracające ujęcie, znów zapożyczone od Sterna, ów kiel trawy między płytami chodnika – to animowane, pulsujące serce (ciekawe, że podobne pojawia się też w innym polskim częściowo zachowanym filmie awangardowym z tego czasu: *OR – obliczenia rytmiczne* Jalu Kurka z 1932 roku). Ono także podkreśla poetycki lub, jak kto woli, muzyczny rytm kompozycji, co świetnie wzmacnia dodana już w procesie rekonstrukcji ścieżka dźwiękowa²¹.

Skoro już mowa o muzycznej kompozycji, to *Europa* Themersonów ma też wiele wspólnego z symfoniemi wielkomiejskimi. Mianem tym określa się impresyjne dokumenty, które zdobyły popularność w latach 20. ubiegłego wieku. Kanoniczne symfonie to m.in. *Manhatta* (1921) Charlesa Sheelera i Paula Stranda, *Płyną godziny* (*Rien que les heures*, 1926) Alberta Cavalcantiego, *Moskwa* (*Москва*, 1927) Michaiła Kaufmana i Ilji Kopalina i *Berlin – symfonia wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmana. Przedstawiają one obraz wybranego, najczęściej wielkiego miasta (w wypadku wymienionych tytułów kolejno Nowego Jorku, Paryża, Moskwy i Berlina) od świtu do nocy. W dokumentach tego rodzaju jest coś schizofrenicznego: z jednej strony są wyrazem fascynacji, zauroczenia wielkomiejskością, zgiełkiem metropolii, z drugiej – krytyką tychże aglomeracji, bo nie stronią od widoków ciemnych stron ich życia, przestępstw, biedy, głodu.

Europa nie jest symfonią wielkomiejską *per se*. Nie skupia się na jednym mieście, nie ogranicza do jednego dnia. Niemniej ma wiele elementów wspólnych z powyższymi dziełami. Tu też miasto odgrywa ważną rolę, a konsumpcjonizm i towarzyszące mu marnotrawstwo, blichtr i ubóstwo tworzą dwie

20 S. Themerson *Katedra przyzwoitości*, przeł. A. Bikont, P. Bikont, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Łódź 1985, s. 22. Inna rzecz, że w ostatnich latach życia Themerson raczej utracił ową wiarę w siłę odradzania się ludzkości, czego ślad można odnaleźć w jego ostatnich pesymistycznych powieściach: *Euklides był osłem* (przeł. I. Szymańska, PIW, Warszawa 1989) i *Wyspa Hobsona* (przeł. E. Kraskowska, PIW, Warszawa 1997).

21 Napisana przez duńskiego kompozytora i muzykologa Lodewijka Munsę, utrzymana w konwencji ilustracji muzycznych ówczesnych filmów awangardowych, nawiązująca też do oprawy muzycznej Stefana Kisielewskiego *Przygody człowieka poczciwego* Themersonów z 1937 roku.

strony jednego medalu. Sceny obżarstwa zestawiane z proletariuszem zaciśkającym spracowane dłonie przypominają chociażby *Płyną godziny*, gdzie również ujęcia jeżdżących w restauracji sąsiadują z widokami bezdomnych. I oczywiście drapacze chmur oraz nowoczesne dzielnice, symbole wielkomięskości u Cavalcantiego, jak i w innych najważniejszych symfoniach wielkomięskich, też są ważnym elementem.

Na koniec powróćmy do pytania: czym jest *Europa Themersonów*? Najbardziej adekwatna odpowiedź zawiera się w stwierdzeniu: „kolażem filmowym”. I to nie dlatego, że zawiera reprodukcje kolaży, lecz ze względu na formę. Frank Beaver w *Dictionary of Film Terms* tak definiuje ten rodzaj filmu: „Film, którego obrazy są stworzone przez nakładanie na siebie różnorodnych materiałów (jak w artystycznym kolażu) i fotografowane z intencją osiągnięcia wizualnego i rytmicznego efektu”²². Co prawda odnosi się to głównie do filmów animowanych wykorzystujących gotowe ilustracje i zdjęcia, ale autor zostawia też furtkę dla dokumentów, podając przykład filmu Godfreya Reggio *Powaqqatsi* (1988). *Europa* niewątpliwie zestawia ze sobą zdjęcia zaczerpnięte z wielu poetyk – cytaty z kronik, animacje, inscenizacje itp. Niekiedy różne obrazy są łączone lub multiplikowane w jednym kadrze, innym razem zlewają się w ciąg dzięki szybkiemu montażowi. Do tego dochodzą autentyczne fotomontaże, rodzaj artystycznej wypowiedzi, której Themerson w tym czasie poświęcał sporo uwagi. Być może i tu zainspirowali go Mieczysław Szczuka z Teresą Żarnower, pionierzy fotomontażu na naszym gruncie. Po zaginięciu *Europy* chodziły legendy, do których powstania przyczynił się sam Themerson, że niektóre z jego wcześniejszych kompozycji były użyte w filmie. Ale w odnalezionej kopii ich – to znaczy tych znanych z reprodukcji – nie ma²³.

22 F.E. Beaver *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*, Peter Lang, New York 2006, s. 46.

23 W angielskim wydaniu poematu, wzorowanym na polskim z 1929 roku (A. Stern, M. Szczuka *Europa*, Gaberbochus, London 1962), znalazła się obok kilku zachowanych klitek garść fotokolaży i fotogramów będących niejako studiami do filmu lub wręcz w nim wykorzystanych. Te zdjęcia były później powielane w różnych publikacjach, także jako pochodzące z odnalezionego filmu; zob. np. tmw, *Film „Europa” Franciszki i Stefana Themersonów odnaleziony w Niemczech*, tvn24, 17.09.2021, <https://tvn24.pl/najnowsze/europa-franciszki-i-stefana-themersonow-odnaleziona-w-niemczech-odrestaurowana-wersja-zostanie-pokazana-w-londynie-i-w-warszawie-5416936> (26.12.2021).

Przynajmniej jeśli chodzi o fotomontaże, bo fotogramy, może nie dokładnie te, które się zachowały, ale bardzo podobne, migają jak błyski flesza.

Jest natomiast bardzo szybka panorama po kolażu Teresy Żarnower z okładki poematu – chyba jedyne bezpośrednie zapożyczenie z wydania, które zainspirowało Themersonów (mniej więcej w trzeciej minucie i trzydziestej sekundzie). Przelatują w mgnieniu oka nierozpoznane fotomontaże (około czwartej minuty). Są wreszcie przycinane, poruszające się amerykańskie drapacze chmur (w siódmej minucie z okładem).

Wreszcie *Europa* Themersonów może być uznana za niekonwencjonalny film animowany. Już blisko półminutowa sekwencja początkowa – etiuda ze źdźbeł trawy, z kwiatków i gałązek – jest czystym „animowanym fotogramem”. Tak Themerson określał wynalezioną przez siebie technikę zdjęciową, na której potrzeby skonstruował specjalne stanowisko i wykorzystał je we wszystkich swoich i Franciszki filmach. Animowane jest wspomniane ujęcie stojącego mężczyzny z zaciśniętymi pięściami, którego kamera zaczyna pokazywać od stóp, a kończy na głowie, zrobione klatka po klatce za pomocą sztalugi z umieszczoną na niej kamerą. Animowane są również wspomniane fotokolaże z drapaczami chmur, kiwająca się głowa ulepiona z chleba przez pacjenta Tworek, cyfry, litery i geometryczne elementy abstrakcyjne. W sumie animacja stanowi co najmniej 50% filmu.

Europa Stefana i Franciszki Themersonów jest więc niezwykle złożonym dziełem, otwartym na interpretacje i wymykającym się prostemu zaszufładowaniu.

Abstract

Marcin Giżycki

POLISH-JAPANESE ACADEMY OF INFORMATION TECHNOLOGY

Themersons' Europe as a Film Poem and Metropolitan Symphony

The article argues that the movie *Europe* by Franciszka and Stefan Themersons is not an adaptation of Anatol Stern's long poem *Europe* – as many continue to believe – but a film poem. In fact, Stefania Zahorska, the leading Polish film critic in the interwar period referred to *Europe* as a film poem herself, mentioning that Themerson "would like to create film lyric: black-and-white poems-films." However, *Europe* is also close to symphony films, a specific avant-garde variety of documentary films born in the 1920s. Finally, Themersons's *Europe* is a collage and an unconventional animated film.

Keywords

collage, *Europe*, Themersons, poem-film